

AL MARGEN: LA ICONOLOGÍA COMO MÁQUINA DE GUERRA

OUT OF THE MARGINS: ICONOLOGY AS WAR MACHINE

Hernán Ulm¹

Bruno Juliano²

RESUMEN: El presente artículo intenta una aproximación a la iconología warburguiana desde algunos conceptos fundamentales de los pensamientos de Gilles Deleuze y Jacques Derrida. Para esto toma las nociones de máquina de guerra del primero y de *différance* del segundo buscando mostrar cómo la iconología del intervalo, propuesta por el pensador alemán, implica una puesta en cuestión de las epistemologías propias de la Historia del Arte y permite pensar una relación con las imágenes como espectros que revelan una temporalidad diferida. En este sentido, se trata de pensar junto con los autores las diferentes dimensiones semiótico materiales inscriptas en el pensamiento de Aby Warburg desde la configuración de su atlas Mnemosyne.

Palabras-clave: Atlas Mnemosyne; Máquina de guerra; *Différance*; Iconología del intervalo;

1 Hernán Ulm es Dr. en Literatura Comparada (UFF, Niterói, Brasil) y Mg y Lic. en Filosofía (UNSa, Salta, Argentina). Es profesor de Estética e Historia del Arte y autor de *Rituales de la percepción: Artes, técnicas, políticas*, Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2021.

2 Bruno Juliano es Doctorando en Historia del Arte, Profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la UNT (Tucumán, Argentina). Trabaja con la Memoria de las Imágenes y el arte contemporáneo en la provincia de Tucumán.

ABSTRACT: Based on Deleuze’s *War Machine* and Derrida’s *différance* notions, this article aims to shed some light on German theorist Warburg’s idea of *Iconology of the Interval*, by questioning Art History epistemologies so that imaginary might be considered as spectra revealing a differed transitoriness. The main goal is to revisit, under the scope of the upper mentioned philosophers, the varied semiotic-material dimensions present in Warburg’s thought ever since the configuration of his Mnemosyne Atlas.

Keywords: Mnemosyne Atlas; War Machine; *Différance*; Iconology of the Interval;

El intervalo (...) sería entonces, por excelencia, el útil epistemológico de *desterritorialización disciplinar* adoptado por Warburg a lo largo de su vida. Las fronteras, lo sabemos, son frecuentemente separaciones arbitrarias y el ritmo geológico de un mismo paisaje. ¿Qué hace el clandestino cuando quiere pasar una frontera? Utiliza un intervalo ya existente —una línea de fractura, una falla, un corredor de erosión— y, si fuera posible, desapercibido como un ‘detalle’ por los aduaneros (Didi-Huberman, 2002, p. 500).

ANTE EL ATLAS

Quisiéramos empezar por una evidencia: el Atlas no es un Libro³. Ajeno al giro lingüístico, se presenta refractario a la apropiación hermenéutica, a la reducción analítica, a

3 Tal vez sería más propio decir que el Atlas no llegó a ser un libro, tal como fue proyectado por Aby Warburg, sino que permanece en su estado de montaje. Lo cierto es que la herencia que nos ha llegado (esa que no tiene testamento, como decía Rene Char) es la de las fotografías de planchas que sostienen imágenes. O fotografías de fotografías pinchadas sobre una plancha: sostenidas por sus bordes.... La cita de René Char (“Nuestra herencia no ha sido precedida por ningún testamento”) ha sido objeto de un conocido comentario de Hannah Arendt señalando que la Historia ya no organizaba el tiempo. (Arendt, 2018)

las formalizaciones estructuralistas⁴. De esta forma, apunta a una dimensión del sentido que no se comprende como Lenguaje⁵. Tampoco es un cuadro⁶: esto quiere decir que no se puede interpretar según los cánones de una disciplina ya consolidada (la Historia del Arte), siguiendo modelos estilísticos-estetizantes (esas esterilizaciones de la imagen que, según las notas preparatorias a *El ritual de la serpiente*, le daban asco al pensador alemán). Su estructura material lo muestra como una composición de fotos que recusan ser fijadas a sus marcos y que apenas se tocan por sus bordes (bordes de las fotografías, bordes de las planchas) y cuya relación, como ya ha sido ampliamente señalado, se corresponde no tanto con el acto de lectura sino con el de montaje (aunque valdría la pena investigar qué concepción de montaje puede haber tenido Warburg en 1929, cuando la práctica cinematográfica todavía dependía de criterios “clásicos”: el montaje warburgiano parece más cercano a una operación que hoy llamaríamos “no lineal”⁷). Se trata, pues, de imágenes (fotográficas) que son “sacadas”, “tomadas” a partir de los más variados objetos (pinturas, esculturas, artesanías, etc.)⁸. Ahora bien, sabemos que este proceso fotográfico tiene como efecto una transformación de las condiciones de espacio y tiempo en que la imagen se torna visible. Como lo señalara Benjamin,

4 Tal vez este carácter extra-lingüístico del Atlas warburgiano explique la sobrevivencia espectral de la iconología del intervalo que solo pudo ser revivida cuando el Lenguaje dejó de organizar la vida.

5 Al respecto del sentido como dimensión extralingüística (Deleuze, 2005)

6 No obstante, Didi-Huberman concibe una aproximación entre el Atlas y un cuadro en el capítulo “El montaje Mnemosyne: cuadros, fusées, detalles, intervalos” de *Imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Didi-Huberman, 2013)

7 Tal vez la operación warburgiana sea, en ese sentido, próxima a las experimentaciones del cine de la posguerra, tal como lo expone Deleuze en sus *Estudios sobre cine* (particularmente por la forma de elaboración de un tiempo no narrativo; podríamos decir tal vez que, por otros medios, el Atlas presenta “un poco de tiempo en estado puro”).

8 En muchos idiomas, el acto fotográfico supone una violencia por la cual se arranca una imagen a su aquí y a su ahora: sacar (en castellano), *to take* (en inglés), *tirar* (en portugués).

el aura es quemada y disuelta en el proceso de automatización fotográfica. Este proceso, por el cual el espacio se hace fragmento y el tiempo se vuelve instante es, tal vez, fundacional de la iconología (los paneles del Atlas no refieren a un aquí y un ahora de las imágenes sino, más bien, a un espacio y un tiempo que ya no se reconocen en la unicidad y la continuidad de la experiencia pre-fotográfica). Por eso, podemos decir que los muchos objetos que componen el Atlas son desterritorializadas por la fotografía (sacadas de su contexto: literalmente, no pertenecen al texto⁹) y reterritorializadas en un espacio tiempo desmarcado, des-enmarcado, que nos exige crear una relación en la cual las imágenes (fotográficas) se toquen, apenas, por sus bordes. Así, la producción fotográfica de las imágenes posibilita su convivencia en los paneles tanto como sus desbordes de panel en panel: la fotografía es el dispositivo que vuelve manipulables a las imágenes para su montaje¹⁰. *Mnemosyne* es en sí un dispositivo fotográfico que permite la acción tanto de la apropiación de la imagen más allá del objeto —artístico o no— como su disposición en el panel, donde además se hace posible una instancia de cercanía con otras imágenes que de otra forma sería imposible.

En este sentido, resulta interesante pensar en el Atlas como una superficie que se escande con las imágenes que componen sus paneles. Lo más profundo, lo decía Valery, es la piel. La negra piel de la noche rodea las imágenes del Atlas que, como constelaciones estelares, brillan en esa superficie oscura creando una cartografía que no cesa de reorientar, de reterritorializar el sentido en el juego infinito de relaciones que desorientan la Historia. La negrura de los paneles no revela la existencia de una profundidad misteriosa. No se trata del espacio profundo ni del tiempo cronológico configuradores de la experiencia estética pos renacentista, sino de un espacio y tiempo otro que deben

9 Se nos objetará que la figura del tejido y del texto son centrales en el pensamiento derrideano. Nuestra intención no es discutir la pertinencia de esas categorías en el filósofo francés sino pensar cómo la estructura de la *différance* pudo ser pensada como un movimiento al interior del Atlas.

10 Sabemos que *El ritual de la serpiente* se construye a partir de un conjunto de fotografías. Por su lado una rápida revisión de *El renacimiento del paganismo* nos revela que la palabra fotografía aparece al menos en unas 15 oportunidades. No es este el lugar para explayarnos sobre este asunto, pero es posible afirmar que la fotografía es un umbral técnico necesario para el pensamiento warburgiano.

pensarse según otras geometrías. Como las fotos, los paneles son planos que abren las imágenes a relaciones de inmanencia (cada plancha es la composición de un plano de inmanencia): por ello una misma imagen podrá figurar en paneles diferentes según las relaciones que provoque (y como la foto, cada plancha no remite a nada exterior a sí misma sino a las relaciones que se organizan en su plano). No hay plancha trascendente ni fotografía ulterior: cada panel es el resultado de una relación que se produce en el brillo fugaz de un instante. El Atlas es un territorio de estrellas que sirven para guiarnos en un mundo que ya no reconoce destino (no reconoce la profundidad del tiempo). Por ello, el intervalo que trabaja en el Atlas es tanto espacial como temporal (volveremos sobre esto enseguida). La abertura negra entre las imágenes no está detrás de ellas, como si la oscuridad fuera el soporte de lo visible, sino en medio de ellas, como medio de su relación. Lo visible es un intervalo en la oscuridad tanto como la oscuridad es un intervalo de lo visible¹¹. Las relaciones entre las imágenes y entre las imágenes y lo que ellas no son, se despliegan siempre sobre un mismo plano. Insistimos: detrás de los paneles —como detrás de las imágenes fotográficas— no hay nada (solo otras imágenes, podríamos decir con Bergson y Nietzsche). El Atlas es un plano inmanente que no tiene ningún más allá.

EN LOS BORDES DE LA IMAGEN: AL MARGEN DE LA IMAGEN

Continuemos con otra evidencia, rizomática. En el Atlas las imágenes se presentan fuera de todo marco. Las fotos permiten crear relaciones en los bordes que reparten su distribución plana (son, como sabemos, elecciones afectivas las que se ponen en juego en el Atlas). Es en esos bordes que crecerá una figuración del tiempo, una espesura del tiempo, un tiempo otro (el de la Memoria) que supondrá el rechazo de la fórmula cronológica de la Historia. En este sentido, como decíamos recién, el intervalo no es solo espacial (la distancia que abre el espacio donde se desbordan las imágenes) sino también

11 La oscuridad cinematográfica: hay un modo expositivo en Warburg con la proyección de imágenes que comienza con la exclamación “¡oscuridad!” y concluye con el pedido de “¡luz!” en cuyo intermedio se proyecta una secuencia de imágenes y que es excedido en Mnemosyne. Desde la conferencia en la Biblioteca Hertziana en 1929, todo se presenta, se devela, desde un primer momento. Una convivencia de la oscuridad y las imágenes, donde la oscuridad es presencia constitutiva.

temporal (el intervalo como temporización diferenciante o como expresión, como una temporalización diferida, como *différance*, desvío del espacio y el tiempo, retraso y falla). Por eso el Atlas impone una suerte de desterritorialización de la Historia que se reterritorializa como Memoria (es en este sentido que antes indicábamos que el Atlas es la figuración de “un poco de tiempo en estado puro”), un tiempo que no se orienta por el *telos* de ninguna cronología, sino que presenta el movimiento de la duración: al fin y al cabo, de los espectros, podríamos decir, que duran¹².

Y allí, entonces, acontece todo un juego de tensiones entre el borde y el desborde, entre lo que se borda y se desborda en los límites y sobre las imágenes. El Atlas expresa un rizoma de imágenes. En sus márgenes y al margen de las imágenes. Una tensión por la cual las fuerzas que corren entre ellas no dejan de transbordarse hacia otras figuraciones modificando incesantemente su sentido. Así, el Atlas es la presentación de un espacio que se pliega y se despliega en múltiples conexiones que hacen intervalo entre las imágenes, más allá de sus bordes (poniendo en relación lo heterogéneo: es lo que las posibilita su supervivencia, su *Nachleben* es que el Atlas pone en proximidad lo que la Historia mantenía alejado). Plegado sobre sí mismo o desplegándose, se abre un espacio-superficie de inscripción de imágenes (de las cuales podríamos sospechar que son pliegues de una visualidad que se pone en obra en ellas: las imágenes como pliegues de tantos ojos y puntos de vista que se ponen en obra en su producción). Las planchas multiplican los puntos de vista o, mejor aún, son expresión de puntos de vista. “No se trataba solamente de recapitular una obra, concluyéndola, sino de desplegarla en todos los sentidos a fin de descubrir sus posibilidades todavía desapercibidas” (Didi-Huberman, 2002, p. 458)¹³. Las fotografías

12 Una aproximación de la propuesta warburguiana y la filosofía de Bergson no es imposible. Dejamos esta indicación para desarrollos posteriores.

13 Ya Nietzsche señalaba que todo existente es un punto de vista sobre la vida (lo que él llamaría interpretación). También Gilles Deleuze parece próximo a esta fórmula. Así lo podemos leer en *Escritos sobre cine 2. Imagen-tiempo*: “Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma variable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta tal extremo que la cosa no cesa de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista” (Deleuze, 1987:197). También, podemos agregar, en Bergson la intuición es poder asumir el punto de vista de lo existente.

del Atlas son bordes que se bordan y se desbordan (se borda y se desborda en la superficie de una imagen, pero también, una imagen se borda y se desborda fuera de sí misma hacia los bordes de otras imágenes). Hay, si se quiere, una heurística del desborde, de lo que se borda y desborda entre las imágenes. Una rizomática del exceso. Así, no se trata de re-enmarcar la imagen. Cada panel que compone el Atlas es un flujo de imágenes que no cesan de desbordarse y bordarse en otras imágenes (y en otros paneles del Atlas). En resumen, hay un desborde de las imágenes y un borde nuevo que se constituye por las relaciones que implica a otras imágenes (plano de inmanencia). Un borde del panel, tal vez, que a su vez es excedido, desbordado, en el Atlas. Una forma del desborde del tiempo, de la memoria de las imágenes.

En este sentido, el Atlas presenta un espacio desarticulado, sin estrías, es decir, liso, que ya no supone la unidad dada de lo extenso sino que, por el contrario, ha producido la fragmentación de los lugares que solo se pueden encontrar juntos, solo se pueden relacionar según una economía de vecindades que es exterior a las imágenes mismas. Un espacio desarticulado y fragmentado es la fórmula que acompaña a un tiempo discontinuo y no sucesivo que exige a cada instante ser reelaborado por la relación en las imágenes¹⁴. El Atlas es, pues, una presentación afectiva: más allá del contenido figurativo (el estilo, las formas, las normas del gusto que rigen la Historia del Arte) se encuentra el *pathos* que ellas producen en sus múltiples relaciones: una misma imagen tanto puede ser, por ello, la vida y la muerte, la violencia y la serenidad, la alegría y la tristeza, la esperanza y la derrota. Esa plurivocidad de la imagen (lo que la constituye como *Pathosformel*) decide la necesidad de pensar más allá de los métodos que definen de antemano la forma segura de llegar a su objeto. Cada imagen del Atlas es, si se quiere, un aforismo visual que tanto se pliega sobre sí mismo (espacial y temporalmente), en tanto su sentido se encuentra en relación con otras imágenes-aforismos.

Se trata pues no solo del intervalo entre imágenes sino también del intervalo que separa dos maneras de producir imágenes y, por ello, de dos tiempos y dos espacios diferentes.

14 El álbum fotográfico presentaba ya esta fórmula afectiva que construía series de imágenes según una economía del fragmento, de la desarticulación y la discontinuidad. El álbum fotográfico es, si se quiere, el antecedente modesto y familiar del Atlas.

Tiempos y espacios de la imagen visual escandidos entre las pinturas, los artefactos y la fotografía. En el interior de esas aberturas se pone a trabajar la iconología warburguiana.

LA MÁQUINA DE GUERRA

Pero el Atlas es parte de una máquina, la máquina warburguiana, que se compone además con la Biblioteca (cuya organización es también móvil, como las imágenes del Atlas) y con el Instituto, que es un movimiento de investigaciones dispersas. Porque la memoria no se reconoce en un archivo unificante. *Mnemosyne* es el movimiento de un tiempo que no se fija ni en las palabras que lo nombran ni en las imágenes que lo muestran. Es, como dijimos recién, la presencia de un afecto que no cesa de travestirse a medida que tratamos de fijarlo en una imagen, en una palabra.

Para poder asistir a esta memoria Warburg inventa una heurística: la iconología¹⁵. La iconología es tanto un modo de pensar las imágenes como un modo de producción de visibilidad (la iconología produce el Atlas, al menos tanto como trabaja con las imágenes en su Biblioteca y disemina sus posibilidades en el Instituto). Se trata del movimiento que se abre entre tipos de imágenes diversas, esas que se cuelgan con su marco, en una pared y esas que destituyen el marco y ponen en movimiento las imágenes de la pintura, esculturas y artefactos (esas imágenes fotográficas que pasan de mano en mano y son enviadas a amigos y familiares y que se dejan como una tarjeta de visita, como testimonio de una presencia diferida, como pequeños rectángulos de un espacio y un tiempo destituidos de unidad). Así, lo que se sostiene en la Memoria son imágenes en pugna¹⁶. Una guerra de y en imágenes. Resumiendo, llamaremos “iconología

15 Interpretar es, como señala Foucault, la invención de reglas mediante las que producimos un acontecimiento (Foucault, 2019). En este sentido el Atlas no es exterior a la iconología del intervalo. Hay entre Altas e iconología la misma relación inmanente que entre las imágenes de las planchas. En este sentido, decíamos antes, la iconología no es un método: no define un conjunto de pasos para acceder a la verdad de un objeto. La iconología es el discurso que constituye el Atlas.

16 Como señala Didi-Huberman, el Atlas lleva el peso del mundo sobre sus espaldas; esto es, las imágenes cargan la memoria del mundo.

del intervalo” a ese umbral dispersivo, a esa heurística de lo dispar que Warburg inventó y que se mueve según movimientos diversos (no concurrentes), movimientos que construyen el sentido entre (en el medio de) sus divergencias: divergencia entre imágenes (imágenes fotográficas e imágenes pictóricas, imágenes de artefactos y entre las mismas imágenes fotográficas montadas en los paneles), desemejanzas entre el Atlas y la Biblioteca, distancia entre la Biblioteca y las investigaciones del Instituto, desemejanzas que recorren el Atlas, la Biblioteca y el Instituto. Una heurística que está siempre fuera de los marcos, de los bordes (diríamos, para señalar el aspecto contrakantiano de esta heurística, que la iconología warburguiana no tiene *parerga*), al margen. El Atlas es una imagen entre imágenes y ninguna imagen lo contiene en su totalidad (señalaríamos con Wittgenstein que no hay una última casa del pueblo, que no hay una imagen única que defina el sentido de la iconología). No hay totalidad del Atlas porque el Atlas se fragmenta en sus intervalos: la Memoria siempre es incompleta. Por eso, como dijimos al comienzo, el Atlas tampoco es un libro de imágenes (como se ve cada vez que se quiere remontar un Atlas —el warburguiano o cualquier otro atlas, como lo ha hecho Didi-Huberman¹⁷). Siempre que se remonta el Atlas como libro, algo de su iconología se vuelve a desviar. Una iconología del desvío ayuda tal vez a comprender (tal vez tanto como una iconología del intervalo) los movimientos que atraviesan las heurísticas warburguianas. Si dijéramos que la Historia del Arte es una máquina estatal (con sus fechas, sus organizaciones cronológicas, sus determinaciones de estilo, sus escuelas, sus héroes y sus villanos) no cuesta mucho pensar que la iconología warburguiana es, por su lado, una máquina de guerra (con sus proximidades electivas, sus remontajes extra-ordinarios, sus movimientos extra-vagantes, sus pasajes y sus pasos inventados, su rechazo sistemático a las fronteras) que mantiene con la primera una relación de impugnación, de pugna. Diremos que, si la Historia del Arte es una narración, la iconología hace una cartografía del tiempo (una cartografía intensiva del tiempo) que, al modo brechtiano, aproxima lo distante y pone en evidencia las afinidades electivas de la memoria. Si la Historia del Arte responde a la figura del

17 Y tal vez a la amplitud semántica que ya Didi-Huberman señaló para la noción de remontaje, en castellano podríamos agregar: hacer volar por los aires (como quien remonta un barrilete manteniendo siempre la tensión entre el viento, el hilo y la mano que lo sostiene, siempre con el riesgo de que el hilo se rompa y el barrilete se pierda en el cielo o caiga en la tierra)

árbol que restituye la unidad de un tronco común desplegándose en las ramas, el Atlas impone una economía rizomática que exige que nos perdamos en medio de relaciones que, a cada instante, se pueden reinventar. Nada hay seguro en el Atlas. Nada garantiza el camino recto en la iconología. Es una heurística incierta porque la incertidumbre es la única forma de proceder no a la construcción del conocimiento sino a la invención del sentido (aunque el sentido sea, simplemente, la expresión de un problema, como quería Bergson).

El Atlas es una imagen fragmentaria hecha de imágenes fragmentarias que no hacen más que recusar siempre la totalidad. El Atlas no solo no esconde su incompletitud, su carácter de puro fragmento, sino que también, en esa misma exposición del carácter fragmentario que lo constituye, convierte a los que hacen su experiencia en participantes, performers de un sentido que solo existe por el movimiento del recorrido entre y de las imágenes. No observamos sino que realizamos la norma del Atlas, una *norma* que solo tiene su realidad en la performance de una experiencia que siempre recomienza por el medio de las imágenes (en el doble sentido de lo que está entre y de lo que se realiza a través). Un corrimiento también, en este sentido, al margen del autor: el Atlas pone en funcionamiento una heurística en movimiento de tensiones que procuran no resolverse ni en un montaje definitivo ni mucho menos en un relato coherente como síntesis superadora. Al margen de estas pretensiones propias de la historiografía clásica del arte, el Atlas nos obliga a permanecer en el tiempo del intervalo. Ante el Atlas estamos ante un acto (performance) de visión. O, tal vez mejor, ante una performance del tiempo.

LA ICONOLOGÍA COMO MOVIMIENTO DE LA DIFFÉRENCE

La supervivencia ya no significa la muerte y el retorno del espectro, sino el sobrevivir de un exceso de vida que resiste al aniquilamiento (*the survival of the most triumphant vital elements of the past*) (Derrida, 1997, p. 67).

Tratemos otra evidencia. Esta vez deconstructiva. Ante el Atlas estamos ante una máquina de guerra visual que destituye la mirada unificada del ojo. Lo que se ve no se puede decir. Como en la célebre *différance* derrideana cuyo sentido fluye en la indecible (e indecidible) diferencia entre la “a” y

la “e”¹⁸ (en este sentido, la *différance* hace una performance de la diferencia, la pone en movimiento, es su movimiento)¹⁹. Lo que difiere no tiene lugar en el lenguaje, sino en medio de una inscripción que calla. Y tampoco tiene lugar en lo que, manifiestamente, se ve, sino en lo que allí se desplaza, en un movimiento errante o, mejor, ab-errante (esto quiere decir que siempre está desplazado de cualquier origen); por eso tampoco se deja identificar con una imagen sino con lo que en ella se desliza a otras imágenes. O con lo que en ellas se despliega por fuera, al margen, en los libros dispuestos en estanterías que son a su vez sostén físico y de sentido de *Mnemosyne*. La Biblioteca es el espacio del recorrido performático de búsqueda y desplazamiento, de referencias y reordenamientos que vuelven sobre las imágenes para colocarlas en otro lugar. El espacio de los intervalos, de las posibilidades. El umbral donde acontece el montaje. La oscuridad nunca enteramente develada. Borde-margen de la imagen que se hace sombra en el espacio de su propia luz. Margen de la biblioteca que bordea las imágenes del Atlas.

En este sentido, como la *différance*, la iconología del intervalo remite a una ausencia de origen como su marca de nacimiento. O a un fantasma. Las imágenes son, para Warburg, no-originarias, en el sentido estricto de que ellas no son portadoras de una causa de las que serían un efecto: en este sentido, son un Acontecimiento: el de la diferencia. Como lo muestra Carlo Severi (y aun Agamben), el fantasma ya no se reconoce en algo así como un referente. Y, como lo señala Didi-Huberman, el intervalo supone una relación diferencial (entre lo legible y lo visible) que abre el espacio mismo de la distancia. En este sentido, la imagen, en tanto *Pathosformel*, nunca está “en presente” (no forma parte de la Historia) sino en el tiempo inconmensurable que ninguna imagen puede colmar (en el orden de lo que dura como Memoria). En tanto respuesta fóbica, ella no se refiere a nada que podamos ver, a nada que podamos nombrar. Terror difuso que se muestra en la fórmula ambigua

18 Quisiéramos arriesgar (pero dejaremos esto para otra presentación) que la deconstrucción es un dispositivo visual que destituye la unidad de los tejidos.

19 Gilles Deleuze sostenía que los dispositivos, en Michel Foucault, eran la diferencia que se expresaba como irreductibilidad entre las series de lo enunciado y lo visible.

del fantasma, ni vivo ni muerto que, desde Hamlet al menos, asola y recorre la historia de Occidente²⁰. Es respuesta y conjuro a algo que no tiene forma: en todo caso es ella la que bordea y borda (por eso decíamos antes que la iconología no es solo una manera de interpretar sino también de producir una imagen). Ambigüedad del conjurado: al mismo tiempo aquel que clama venganza y que se inventa como aliado para la lucha y el hechizado, el embrujado, el que está siempre marcado por una falla. La imagen es el desvío incesante del preguntar que no tiene respuesta. Es lo que sostiene el propio Warburg en *El ritual de la serpiente*: la imagen, como respuesta fóbica a un terror que no tiene nombre, es una configuración que no responde a aquello de lo cual sería efecto. La no referencialidad de los fantasmas lanzada por el Atlas lo abre a un montaje de los intervalos (espaciales y temporales) en un intento de dar lugar a la Memoria que no puede nombrarse. Un desplazamiento de las ambigüedades hacia una indefinición donde el Atlas busca permanecer. Un espacio de las tensiones y en tensión que manifiesta la complejidad y contaminación de la cultura de la cual la imagen es síntoma.

Esta sobrevivencia fantasmal es capital en la producción fotográfica y en el Atlas. Es esa imagen, ese intervalo que solo existe como acto iconológico o esa *différance* que solo existe como acto de la deconstrucción lo que recorre tanto los artículos de Warburg como los de Derrida. Es este fantasma lo que permite a la imagen producir todos los sentidos que la convierten en una *Pathosformel*, es decir, su no origen referencial (fotográfica) le permite a la imagen travestirse según todos los sentidos que ella es capaz de soportar (la imagen es soporte que se inscribe, el soporte de una inscripción, de un trazo — si seguimos las indicaciones de *La verdad en pintura* —: el trazo como imagen soporte) . ¿No estamos pues habilitados a pensar que una iconología del intervalo es también una iconología de la *différance* tanto como la *différance* lo es del intervalo que rechaza las oposiciones binarias de la metafísica? Frente

20 ¿Y no son la iconología y la deconstrucción dos maneras de hacer visible una historia de fantasmas, o, mejor, maneras de hacer circular los fantasmas que se deslizan por las superficies de las palabras y las imágenes (en los intervalos, para Warburg, en la escritura, para Derrida)? ¿No son finalmente dos espectrologías y no es finalmente una espectrología lo que se busca desde el siglo XIX, allí cuando “todo lo sólido se ha disuelto en el aire” como decía Marx que no dejaba de citar al fantasma de Shakespeare (y que hoy retorna como hauntología en la obra de Mark Fischer)?

a esto, podemos imaginar la latencia y primacía del margen como el reclamo de Warburg a la Historia del Arte estetizante y estéril para pensar, ya sea la iconología warburguiana como un dispositivo deconstructor de la historia del arte o acaso la deconstrucción como una iconología que tiene por fin poner en visibilidad el diferir de la diferencia que no se deja enunciar en la relación desplazada que calla entre dos vocales.

Finalmente, no cabe la pregunta acerca de la condición de verdad de la disposición de las imágenes sobre los paneles sino interrogarnos por el sentido diferenciante de lo que allí se manifiesta en tensión, en los intervalos que produce entre lo que vemos y lo que leemos. Como dos figuras, dos colosos, dos columnas: el Atlas y la Biblioteca, *Mnemosyne* y *Glas*. La cuestión de fondo está en el “método” (aunque indefinido, desplazado hacia la acción performática del autor o su plan de contingencia). Toda exigencia sobre el objeto conduce inevitablemente a producir síntesis y zonas estanco. Asumir el “método” como espacio de contingencia es volver la atención sobre la acción por la cual asistiremos a los advenimientos de las imágenes: recopilación, montaje, disgregación, corrimiento del autor como voz única del relato hacia la presentación de restos como evidencias. Ya sea desde el acopio de las imágenes de la vida en movimiento (“un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento” (Warburg, 2010, p. 3)) o desde la descentralización del autor y la negación del margen (“Al engordar el margen —(no) más margen, (no) más marco—, se lo anula, se embrolla la línea, se nos arrebatata la regla recta que nos permitía delimitar, recortar, dominar” (Derrida, 2015, p. 76)), podemos intuir un “método” como acción performática proyectada con anterioridad que son la condición de posibilidad de los proyectos. Una preconcepción del cual los paneles y las columnas truncadas son sólo un instante, la evidencia de esa posibilidad, que nos habilita la oportunidad de una heurística.

Glas se traduce *Clamor* (en la reciente traducción coordinada por Cristina de Peretti y Luis Ferrero que fue publicada en Madrid por La Oficina de Arte y Ediciones en el año 2015) aludiendo a la sonoridad *gl* del francés y siendo más que una traducción literal y menos arriesgada (*Tañido fúnebre*): “un repiqueteo de *cl* que trae algo del eco poético amorosamente cuidado en el original francés” (Gerbaudo, 2016, p. 185), apunta Analía Gerbaudo. Un libro-objeto que desestima todo comentario, toda nota al pie o nota del traductor, para presentar *Glas/Clamor* tal como fue concebido por el autor: un texto

declarativo, performativo, que actúa la teoría; un texto como un conjunto de pedazos que se son *puestos en temblor*.

Sólo una página suelta que reza *se ruega insertar* esboza algunas de las intenciones que socavan el libro y que dejan entrever una metodología de trabajo, un mecanismo, un dispositivo que se pone en funcionamiento y del cual deviene el material con el que nos encontramos: “Ante todo: dos columnas. Truncadas, por arriba y por abajo, talladas también en su flanco: incisos, tatuajes, incrustaciones.”

Dos columnas, como colosos. Dos colosos, como la figuración posterior que sustituye al muerto y se erige frente a otro. Dos colosos, que son atravesados, dislocados, cortados por otros textos que los desgarran, sin firma por fuera. La rúbrica del y en el texto, su sonoridad, su materialidad; la firma como apropiación de la lengua: no hay “fuera del texto”, no hay obras y contexto:

Para aquellos a los que les importa la firma, el corpus y lo propio, declaremos que, poniendo en juego, haciendo pedazos más bien, mi nombre, mi cuerpo y mi rúbrica, elaboro por las mismas, con todas las letras, los del así denominado Hegel en una columna, los del así denominado Genet en la otra. Veremos por qué —oportunidad y necesidad— estos dos.

Una acometida de la práctica que mientras acontece anticipa los conceptos en que esta se funda: “performance de la teoría”. Una teoría del resto sobre el resto que se inscribe en el resto y sobre el resto: resto que se funda, que aparece o resta, en el encuentro de textos truncos y mutilados. Resto que es también el cadáver: la *imago*, lo que resta (lo que se resta) de aquel que fue alguien en vida²¹. Warburg monta imágenes en paneles oscuros²² donde los intersticios —los espacios del vacío,

21 Al respecto de esta ambigüedad cadavérica del resto ver “Dos versiones de lo imaginario” (Blanchot, 1992)

22 “Atlas (hablo aún del personaje, pero estoy hablando ya de la cosa, hablo aún del antiguo titán, pero estoy hablando ya del moderno útil de trabajo visual en manos de Aby Warburg): un organismo para sustentar, portar o disponer conjuntamente todo un saber en espera que la noción de *Nachleben* designa como potencias de la memoria tanto como potencialidades del deseo, y un saber del sufrimiento que la noción de *Pathosformel* permite observar en el meollo de los gestos, los síntomas, las imágenes” (Didi-Huberman, 2010, p. 15)

los espacios “entre”— montan la memoria más allá del relato de la historia: un montaje de los intervalos, una escritura del resto, ambos preconcebidos en un esbozo de intuiciones (una introducción²³, una hoja suelta que se ruega insertar) que son a su vez redefinidas durante su concreción (en el montaje, en la escritura del margen). Una disposición en la que se pierden las referencias explícitas a la autoría de las imágenes²⁴ y de los textos, solicitando una revisión sobre la firma que, para Derrida, tiene que ver con la apropiación de la lengua.

Una opción por el margen, por permanecer en el margen (de la imagen, de la firma). El margen, también, como espacio de ingreso a la historia: Warburg y su entrada paradigmática a la historia del arte, por los márgenes. El margen como espacio desplazado. Margen, resto, intervalo: la escritura, la imagen, el relato, laten desplazados, desenfocados. Es el espacio de lo colectivo, de la memoria, de la lengua, que es apropiado por un instante en un tono o una respiración, en un gesto que contiene, en tensión y polarizado, lo singular y, al mismo tiempo, que participa de una instancia más amplia y antropológica: la Lengua, la Historia, la Memoria.

Así, *Glas/Clamor* propone, se pronuncia, desde el corte, zanja las uniones y exhibe las costuras, *lo falso*, en un estado de trance, de abandono, desde el cual o en el cual

23 Warburg escribe una introducción a su proyecto *Mnemosyne*, que fue completada y editada de forma póstuma, dejando espacios y zonas confusas y grises. Para tener un acercamiento a sus intenciones, es necesario rastrear en las investigaciones que el autor desarrolla a lo largo de su vida, enfocándose en la supervivencia de la Antigüedad clásica en tiempos del Renacimiento. Sólo así se puede intuir un método warburgiano que, y es un aspecto que me interesa recorrer en *Glas/Clamor*, se fundamenta en la acción, en la aplicación del método: la teoría, la metodología, son intuiciones que motivan el accionar que, al mismo tiempo, la definen.

24 “...la manera menos creativa de leer los despliegues de *Mnemosyne* consiste en verlos como un repertorio iconográfico en que la cuestión sería el origen y evolución de un tema. Lo más pertinente, sin embargo, es reparar que ninguna de esas imágenes es original, así como ninguna de ellas es réplica o reproducción pasiva de una matriz, de lo que se deduce ser indecible el estatuto de creación y acto, original y ejecución, ya que esas imágenes son híbridos de arquetipo y fenómeno” (Antelo, 2015)

se “escribe” el fraude: “En algún lugar del trance, el límite del trance corresponde literalmente a la imposibilidad de zanjar entre el más y el menos, el todo y la parte” (Derrida, 1986, p. 378-379); imposibilidad de asir sino al resto:

El clamor es —pues— del idioma o de la firma.

Del antepasado absoluto.

De ahí que no lo encontremos nunca aquí o allí, en la configuración única de un texto. Se presta, se afecta o se roba siempre. En el momento en que creemos leerlo aquí, en qué creemos comentar o descifrar este texto, somos comentados, descifrados, observados por otro: lo que resta.

Hay —siempre— no deja de haber nunca —más de un— clamor (Derrida, 2015, p.169).

*

Espacemos. El arte de este texto es el aire que hace circular entre sus mamparas. Los encadenamientos son invisibles, todo parece improvisado o yuxtapuesto. Al aglutinar más que al demostrar, al pegar y al despegar más que al exhibir, induce la necesidad continua y analógica, docente, asfixiante de una retórica discursiva (Derrida, 2015, p. 88).

Derrida, *Glas/Clamor* y el texto performático. Warburg, el *Atlas Mnemosyne* y las arenas de su biblioteca. Se ruega insertar, una introducción. Vacíos, intersticios, márgenes, bordes, restos, fragmentos, textos, imágenes. Un gesto, una escritura, un montaje performativo.

CONCLUSIÓN

...el atlas hace saltar los marcos. Quiebra las autoproclamadas certezas de la ciencia segura de sus verdades y del arte seguro de sus criterios. Inventa, entre todo ello, zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente los axiomas definitivos (...) responde a una teoría del conocimiento expuesta al peligro de lo sensible y a una estética expuesta al peligro de la disparidad (...) deconstruye los ideales de unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral. Se trata de una

herramienta, no del agotamiento lógico de las posibilidades dadas, sino de la inagotable apertura a los posibles no dados aún (Didi-Huberman, 2010, p. 15).

Como una máquina de guerra, la iconología pone en movimiento todo el juego de las diferencias que cancela las identidades de las palabras y las imágenes (de unas en relación con las otras, pero, también, de ellas en relación a sí mismas). Por eso, en esta máquina no interesa encontrar en una lo que ya estaba en la otra, en un juego de duplicaciones infinitas. *Pathosformel* es el nombre del movimiento de la diferencia que abre un espacio de pensamiento. El nombre de aquello que no se dejaba pensar (lo impensado del pensamiento, la violencia que nos obliga a pensar, como decía Deleuze en *Diferencia y repetición*). Expresa la irreductible distancia que palabras e imágenes no pueden colmar unas en otras. El intervalo entre dos letras. Lo que no se deja representar. Eso que desde la imagen, nos toca y arde (Didi-Huberman, 2012). A esa distancia Warburg la ha llamado “intervalo”: tanto lo que se abre en el espacio (el desvío) como temporalidad diferida (retraso): desvío y retardos de la pasión, afecto: ese afecto que, decía Deleuze, es el índice de un tiempo que dura y es lo propio del trabajo del arte²⁵. Como afirmaba lacónicamente Didi-Huberman, “ante la imagen, estamos ante el tiempo”, lo que bien podríamos interpretar como “ante la imagen, estamos ante el afecto” (en sentido deleuziano, del que el libro de Didi-Huberman se dice deudor²⁶), como diferencia

25 Lo que dura, como decía Bergson, no está sometido a los rigores de la línea recta. En la duración se da la coexistencia de los éxtasis temporales: no hay un pasado que ha pasado, un presente que pasa y un futuro que se avecina. En la duración (tiempo de la Memoria) el pasado, el presente y el futuro es lo que está pasando, mientras pasa, en lo que pasa. Por ello un bloque de duración es inconmensurable frente a otro bloque de duración.

26 (Didi-Huberman, 2008) Las referencias a Foucault y Deleuze atraviesan el primer capítulo del libro (“Apertura”). Pero, para nuestros propósitos resulta especialmente interesante la nota 31 (83-84). Luego de transcribir una larga cita de *Escritos sobre cine 2. Imagen tiempo*, el pensador francés afirma: “Más allá de las diferencias de aproximación, de materiales interrogados, así como de algunas divergencias de sensibilidad filosófica (la relación con el psicoanálisis, el rol atribuido a las ‘recapitulaciones’ tipológicas de las imágenes, entre otras cosas), la organización misma de los capítulos del presente libro testimonia, cómo se habrá advertido, un homenaje efectuado a la *imagen-tiempo* deleuziana”

intensiva que pasa y desorganiza el modo histórico de mirar. El afecto es temporal: la pasajera tormenta del tiempo, cuya fuerza arrastra materiales dispersos y revuelve el lugar. Este temporal saca de su lugar a la Historia (del Arte) y se desborda en el tiempo de la Memoria (de las imágenes): allí, el afecto, la imagen-afecto, dura. Es lo que dura. Ese temporal arrastra los materiales que nos llevan desde las escaleras de las comunidades Pueblo que descubren “la felicidad del escalón” (en *El ritual de la serpiente*), a las escaleras de *La confirmación de la regla franciscana* de Ghirlandaio, o a la escalera funesta de *La ciénaga*, en el filme de Lucrecia Martel²⁷; es también el temporal que lleva sus materialidades revueltas desde un lateral de un sarcófago antiguo, a una figuración holandesa y al desayuno sobre la hierba de Manet y lo que se desplaza entre las versiones de Poliziano de los himnos homéricos y se aparece en los cuadros de Botticelli (*El nacimiento de Venus*, *La primavera*). La Pathosformel así, no es lo que se representa en una imagen sino algo que aparece entre las imágenes (o entre la imagen y los libros, entre el Atlas y la Biblioteca). Lo (im) propio del intervalo es dar lugar a una fórmula afectiva que, de esa manera no se puede identificar con una imagen ni con una palabra sino con la diferencia (con la *différance*) de las imágenes y de las palabras (como en los casos de los estudios de los frescos del Palazzo Schifanoia y en los análisis de las imágenes y las palabras en las profecías que llevan a la interpretación de la *Melancolía* de Dürero). En última instancia, una *Pathosformel* está en el diferencial de un movimiento que destituye las identidades. La iconología del intervalo sería así una heurística del movimiento diferencial de lo heterogéneo (de lo que, si se ve, no se deja nombrar y si se lee, no se deja mirar) y del tiempo disparatado de los retrasos. La diferencia no se presenta, dura. Expresa una composición, para mantenernos en la economía deleuziana, de la fuerza afectiva de lo que difiere. Por ello, en el Atlas, el intervalo (la noche) no trasciende a las imágenes: figura su plano inmanente, ese en el que el temporal acontece y disemina los sentidos. Podemos decir el paño negro manifiesta señala da visibilidad a un plano inmanente de diseminación (de la misma forma podemos

27 Al final de la película, el niño que busca la imagen del perro rata que lo ha perseguido a lo largo de todo el filme, sube una escalera para tratar de ver esa imagen, pero un escalón se rompe y él es arrastrado hacia la muerte: la felicidad del escalón es el infortunio de la imagen. Se podría pensar, más ampliamente, en la función polar de las escaleras en el cine: para un ejemplo, el uso que de ellas hace Hitchcock a lo largo de sus películas.

decir que la relación Altas-Biblioteca es de inmanencia y que entre ellas hay un intervalo que las mantiene en su tensión). Por ello, podemos ahora afirmar que la deconstrucción, como un movimiento contaminante, contagioso, que deshace las enfermizas oposiciones de la filosofía es una iconología de la *différance*. Y esto porque una *Pathosformel* se revela también destituyendo el orden oposicional binario que organizaban la Historia del Arte tanto como la Metafísica: al mismo tiempo la polaridad tensiva de Apolo y Dioniso, magia y ciencia, eros y tánatos, vida y muerte se recorren en un movimiento de intensificación que, como ha mostrado Didi-Huberman, permite invertir (y quisiéramos decir ahora: travestir) los sentidos de las imágenes mostrando que nunca tienen un solo y unívoco sentido sino que sus desplazamientos no cesan de desorganizar el cuerpo orgánico de la historia del arte (tal vez, la iconología sea, también, en este caso, una operación favorable a pensar los “cuerpos sin órganos” de Deleuze y Guattari). En todo caso, heurísticas dispares, heurísticas de lo dispar, de la disparidad como manera de destitución del orden organizado del pensamiento. Pensar — abrir el *Denkraum*—, consistiría en producir, en lo más extremo y lejano, en lo más heterogéneo, el vínculo extra-ordinario de lo dis-par: el acontecimiento de su proximidad. Algo así como la puesta en imagen de la esquizofrenia en tanto condición del pensamiento en su devenir crítico-creador²⁸.

Todo acontece fuera de cuadro, en un exceso, un desborde, en el espacio de los intersticios. El acontecimiento siempre está al margen. Las imágenes del Atlas se exceden en las lindes de la noche que las bordea. Así, sin marco que las retenga, las imágenes se desbordan (se bordan) al margen, en sus márgenes. Y así también con la Biblioteca que se desorganiza según la fuerza del temporal que decide una investigación. Desbordantes de tiempo, desbordantes de espacio, desbordantes de luz y de oscuridad, las imágenes suspendidas en su noche, se deshacen y rehacen (como un incesante bordado que se hace sobre la superficie) por los bordes que no cesan de sobrepasar, de desbordar. Ese temporal arruina la historia. De esas ruinas, de lo que resta de ellas, surge otro tiempo: el de la Memoria.

Los colosos se multiplican: Warburg, Deleuze y Derrida y; *Mnemosyne*, *Mil mesetas* y *Glas*; el Atlas, la Biblioteca

²⁸ Al respecto de la esquizofrenia como condición del pensar frente al riesgo de la esquizofrenia como devenir impotencia (Deleuze, 2005).

y el Instituto. En los márgenes que no llegan a tocarse, en el movimiento incesante que los aleja y aproxima, en ese temporal cargado de afectos, fluye la ambigüedad de un sentido que rechaza sistemáticamente convertirse en verdad.

REFERÊNCIAS

Antelo, R. (2015). El tiempo de una imagen: el tiempo-con. *Cuadernos de Literatura* 19(38), 376-399, <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.tdui>.

Arendt, H. (2018). *Entre pasado y futuro*. Barcelona: Península.

Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1985). *Escritos sobre cine 2. Imagen-tiempo*. Argentina: Paidós.

Deleuze, G. (2005). *Crítica y clínica*. España: Anagrama.

Deleuze, G. (2005). *Lógica del Sentido*. España: Paidós.

Derrida, J. (1986). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta
Derrida, J. (2015). *Clamor Glas*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. France: Minuit.

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Madrid: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas, como llevar el mundo a cuestras*. Catálogo de la muestra homónima. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones VE.

Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Foucault, M. (2019). Nietzsche, la genealogía, la historia. Em M. Foucault. *Microfísica del poder*. Barcelona: La piqueta.

Gerbaudo, A. (2016). Sobre Clamor. *El taco en la brea*, 3(4).

Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*, Madrid: Sexto piso.

Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Warburg, A. (2012) El déjeuner sur l'herbe de Manet. La función prefigurativa de las divinidades elementales paganas para la evolución del sentimiento moderno de la naturaleza. *Eadem Utraque Europa*, 8(13), Argentina, UNSAM.

